

De aansprakelijkheid van de beschouwer

Bart Verschaffel in gesprek met Thierry de Duve

Bart Verschaffel: *Een groot deel van de twintigste-eeuwse kunst meet zich met twee limietbegrippen van wat het kunstwerk kan zijn: de readymade, of de bevestiging dat álles, en om het even wat, kunst kan zijn, en het witte, monochrome doek, dat kunst is en tegelijk niet of niets afbeeldt. U heeft veel over de readymade en over de abstractie nagedacht en geschreven. Ook in uw nieuwe boek vormen ze de voornaamste referentiepunten.*

Thierry de Duve: Ik heb in vroeger werk getracht te begrijpen hoe bij Duchamp een schilderkunstige vraagstelling geleid heeft tot een antwoord onder de vorm van een object. De readymade komt immers niet voort uit een reflectie op het object of uit de sculpturale traditie, maar vormt een beslissende stap in het proces waarbij Duchamp afstand neemt van zijn eigen kubistisch schilderwerk. Daarover gaat *Le nominalisme pictural*. Deze geboorte van de readymade in 1913, die lang zonder gevolg zal blijven, valt samen in de tijd met het zoeken van andere kunstenaars – Kandinsky, Malevich, Mondriaan en anderen – naar de zuivere abstractie. De limiet van de abstractie – Greenbergs canvas op een drager, zo aan de muur gehangen – is trouwens zelf een vorm van readymade. Duchamps readymade is belangrijk omdat hij de voorwaarden onthult waaronder, binnen de moderniteit, iets, en dus om het even wat, kunst kan zijn: je hebt een object nodig, een auteur, een instelling of een institutie, en een publiek. De readymade formuleert het recept om kunst te maken.

BV: *U heeft de readymade ergens omschreven als le moderne comme fait accompli. De readymade voltrekt dus als het ware een beweging. Hij toont zo een einde van een ontwikkeling, en volgens sommigen meteen het einde van de kunst. Immers, wanneer alles kunst kan zijn, is niets nog echt kunst. Alle kunst na Duchamp is kunst die komt ná de readymade. Het is kunst die zich op niets meer kan beroepen?*

TDD: Duchamp maakt duidelijk dat alles kunst en dat iedereen kunstenaar kan zijn, maar tegelijk dat het niets meer betekent dat iets kunst is of dat iemand een kunstenaar is. Dat maakt de readymade niet tot een norm of een organiserend principe waar het maken van kunst moet van uitgaan. Evenmin kondigt de readymade een einde aan. De readymade is immers essentieel een reflectie op de condities van het moderne kunst-maken zoals die zich in de 19de eeuw hebben gevormd: de readymade reflecteert en maakt een bilan op van het verleden. Ik moet, om dit uit te leggen, even teruggaan in de geschiedenis. Duchamp becommentarieert door middel van de readymade de veranderende condities van het kunst-maken sedert de 19de eeuw. Het is bekend dat de kunst zeer lange tijd gemaakt werd voor het hof en de adel en voor de kerk, door een gesloten beroepsgroep van kunstenaars. De enige plaats waar het volk kunst kon zien was in de kerk. Vanaf de achttiende eeuw beginnen, min of meer gelijktijdig, de dingen te schuiven. Vooreerst ontstaat in Frankrijk de nieuwe institutie van het Salon, waar het volk niet alleen de kunst kon zien, maar waar die kunst aan het volk – de massa, de anonieme bezoeker – werd aangeboden. Een tijdlang wordt de keuze van wat daar getoond wordt nog gecontroleerd door een jury, maar die selectie wordt steeds meer betwist, en de jury's worden helemaal buitenspel gezet wanneer concurrerende Salons worden gehouden – het *Salon des Artistes Indépendants* in 1884 – en tegelijk door het nieuwe circuit van de marchands, die kunst tonen en verkopen buiten de Salons om. Onder meer door die Salons verliest de Academie ook haar controle op het beroep: ieder die bijvoorbeeld een lidkaart koopt van het *Salon des Indépendants* verklaart zichzelf kunstenaar en kan zijn kunst tonen. Inmiddels zijn een aantal andere drempels ook weggefallen, men kan bijvoorbeeld al verf in tubes kopen, men hoeft dus de geheimen van het verf maken niet meer te kennen om te kunnen schilderen, enzovoort. De readymade constateert met andere woorden de gerealiseerde utopie: iedereen die zich kunstenaar noemt is kunstenaar, er is niets of niemand meer die iemand kan beletten kunst te maken. De instelling van het Salon houdt ook in dat iedereen kunst kan zien en zijn mening kan hebben. De filosofie heeft ondertussen, sedert de

18de eeuw, onder meer door Kant, de theorie van de smaak en van het esthetische oordeel ontwikkeld die dit bekrachtigt. Kennis over kunst is immers geen gespecialiseerde, bijzondere kennis. Ieder redelijk wezen kan ook zelf esthetisch oordelen. Kennis van kunst is niet sociaal gebonden, het is geen beroepskennis, en ze kan niet gesuperviseerd worden. De conclusie is dat ieder het recht heeft te zeggen dat iets kunst is of geen kunst is, en dat het iedereen vrij staat te oordelen of iets goede kunst is of niet. Dat is uiteindelijk wat Duchamps readymade voor mij inhoudt. Dat is wat Duchamp proefondervindelijk duidelijk maakt op het moment dat hij zijn *Fontein* presenteert op de Amerikaanse Independents Show in 1912 in New York. Diegenen die daar zijn *Fountain* willen buitenhouden, krijgen ongelijk en bewijzen de ongeldigheid van elk gezag over de kunst.

BV: *De readymade als opdracht, als principe van fait n'importe quoi, is toch ook, kunsthistorisch en artistiek, een valstrik gebleken? Wanneer men uitgaat van dit principe en écht om het even wat wil doen, raakt men in de maxime verstrikt en blijft maar binnen de premoderne condities kunst maken: men doet uiteindelijk met uw woorden om het even wat als het maar kunst is – pourvu que ce soit de l'art. Kunst-maken wordt een strategisch spel met de condities van het kunstbedrijf, als gemakkelijk middel om kunst te blijven maken en op de oude manier kunstenaar te blijven.*

TDD: De geschiedenis van de artistieke receptie van de readymade moet nog geschreven worden. Maar men zou, vereenvoudigend, kunnen verdedigen dat in de 20ste eeuw opeenvolgende generaties van kunstenaars elk gewerkt hebben op één van de vier condities die de readymade aan het licht heeft gebracht. De surrealisten zijn uitgegaan van de kunstenaar en van de soevereiniteit van de kunstenaar of de auteur: het is zijn keuze die het object oplaadt en tot kunst maakt. De pop art gaat uit van de objecten, die zelf voor hun betekenis lijken in te staan, en de kunstenaar en de institutie niet nodig hebben: het object vult de scène, zoals bij Arman die zijn werken met verftubes maakt door readymade op readymade te stapelen. En dan komt een generatie van conceptuelen die begint te werken met het kader van de kunst. Ze willen met Wittgenstein en anderen de regels van het *taalspel kunst* tonen, varianten en vormen van institutionele contexten blootleggen, en het gebruik van de institutie kunst analyseren. Dat wordt snel een spelen met de grenzen van de kunst, waarbij het spelen slechts een manier is om de kunst binnen te komen en te slagen: conceptuele kunst verwordt tot kunst als strategie. Het wordt een spel met een tautologie: het museum is een kunstmuseum als het gevuld is met kunst, en alles wat het museum vult is kunst. Broodthaers heeft de conclusie getrokken en heeft zichzelf van kunstenaar tot museumdirecteur gepromoveerd. Ik vind dat een fantastische zet, maar nu zijn we wel verder. Een aantal dingen die ik zelf einde jaren '80 heb geschreven over de readymade zijn – tegen mijn bedoelingen in – begrepen en mede gebruikt om die conceptuele oeuvres te maken en te legitimeren. Terwijl goede kunst theorie uitlokt! Theorie moet na het werk komen, en niet gebruikt worden om werk te maken en te verantwoorden. Na de generatie van de conceptuelen blijft er echter nog één voorwaarde over, waar relatief weinig mee gewerkt is, en die ik nu, in de reflectie en in de tentoonstelling, als uitgangspunt wil nemen: het publiek, en daarmee verbonden het esthetische oordeel en de verantwoordelijkheid van de beschouwer. Daarover wil ik het nu hebben. Ik wil de readymade nu interpreteren als een esthetisch oordeel, en niet als een conceptueel oordeel of een institutioneel statement. Duchamps readymade concludeert dat, in de nieuwe sociale omstandigheden, het esthetische oordeel – het geraakt worden en zich laten raken door de kunst – iedereen toekomt. Duchamp maakt die vrijheid niet, maar hij toont ze.

BV: *Ik wil even terugkomen op de abstractie of het witte monochroom als tweede ijkpunt van het moderne. Het begint met de vrijheid die de avant-garde zich toe-eigent – van zodra de kunst niet meer weet wat ze moet maken of voor wie ze werkt – om alles te schilderen. Courbet schildert zijn dorpelingen, Manet schildert asperges, enzovoort. Dat loopt uit op de geleidelijke verbanning van de figuur uit het beeld. Waarom?*

TDD: Dat weet ik niet. Op het moment dat de kunst vrij en voor iedereen toegankelijk wordt, wordt ze ook reflectief. De kunst is natuurlijk altijd reflectief geweest, maar ze wordt modern wanneer ze zich aan die reflectie wijdt. Greenberg stelt dat de avant-garde vanaf dan de

conventies van de schilderkunst de één na de ander uittest, ze als overbodig toont, en ze één na één uit de weg ruimt. De kunstenaar test de mogelijkheden van zijn medium door de conventies op de proef te stellen, en op de proef stellen betekent de conventies breken, en de conventies breken betekent ze liquideren. Zo liquideert Manet het clair-obscur, Cézanne het lineair perspectief, het kubisme de euclidische ruimte, de abstractie de figuur, het monochroom de figuur-dieptewerking, en tenslotte het witte monochroom de kleur. Greenberg ziet een streng lineaire ontwikkeling van Manet tot Pollock en de monochromisten, en natuurlijk zet hij zo vele namen buitenspel en vergeet hij dwarslijnen. Ik zou zelf niet zeggen dat de ontwikkeling van de kunst naar de abstractie moest gaan. Wat mij echter heeft beziggehouden, is het feit dat Greenberg in dit verband spreekt over de conventies van de schilderkunst, zonder echt in te gaan op wat die conventie inhoudt. Ik ben binnen Greenbergs hypothese van die streng lineaire geschiedenis gebleven, van Manets modernisme tot Stella's laatste monochromen, maar ik heb getracht die geschiedenis te herdenken vanuit die notie van conventie. Greenberg maakt nooit duidelijk dat elke conventie een sociaal pact is. Maar die conventies, dat zijn toch de middelen van de schilderkunst, dat zijn haar werkwijzen, het is alles wat de schilder leert, dat zijn de aaneengekoekte afspraken van vroeger. Elke conventie vooronderstelt en fundeert een 'wij', of stelt in elk geval een verhouding in tot iets gemeenschappelijks en tot een publiek. Wie tekent het pact van de kunst? Het pact van de kunst werd natuurlijk eerst gesloten tussen groepen – tussen de groep van de opdrachtgevers en de corporatie van de kunstenaars bijvoorbeeld. Dat pact tussen aanwijsbare groepen spat echter uiteen wanneer de massa het Salon binnenstroomt. In de reflectie op het medium en die conventies verhoudt men zich tot een overeenkomst of een pact. Ik heb mij dan afgevraagd tussen wie dat pact gesloten wordt. De moderne kunst begint wanneer men niet meer weet tot wie de kunst zich richt. Voor wie schilderen?

BV: *Hoe wordt dat besef ontwikkeld?*

TDD: Neem Courbet. Courbet is één van de eersten die het probleem stelt, wanneer hij de conventie van de historieschilderkunst breekt en een dorpse begrafenis schildert. Voor wie schildert Courbet, tot wie richt hij zich? Zijn de dorpingen het onderwerp en tegelijk het publiek van het schilderij of niet? Is het doek (ook) geadresseerd aan die dorpingen? Het utopisch moment van het realisme is de mogelijkheid dat de mensen in het beeld en het publiek van het beeld overlappen. Courbet heeft de begrafenis eerst getoond waar hij ze geschilderd heeft. Vervolgens heeft hij het werk getest door het in steeds bredere kring te tonen, weg van zijn geboortestreek, tot hij het uiteindelijk getoond heeft in Parijs op het Salon, waar de intellectuelen en kunstenaars en critici het zien. Essentieel voor Courbet is dat zijn publiek zich verdeelt tussen, enerzijds, de plaats waar hij zijn werk geschilderd heeft, en het Salon in Parijs waar over succes en schildercarrière's beslist wordt.

BV: *Is de Courbet die met zijn werk nog bij zijn dorp blijft een voorbeeld van wat u in het boek aanduidt als het zoeken naar 'een nieuwe verhouding van de toeschouwer tot het beeld', nog buiten, voor of zonder de institutie van de kunst?*

TDD: Manet is daar zeker een voorbeeld van, en dat tracht ik aan te tonen in mijn boek, maar van Courbet zou ik dat niet zeggen: hij trekt toch met zijn kunst naar Parijs.

BV: *Eén van de verrassende stellingen van uw boek is dat zelfs de limiet van de abstractie – het witte monochroom – minder abstract is dan Greenberg denkt, en dat zijn duiding onder meer voorbijgaat aan wat het betekent een monochroom te maken.*

TDD: De avant-gardekunst heeft geen opdrachtgever meer. Wanneer de schilder niet meer schildert voor een welbepaald publiek, kan hij geen transparant beeld meer maken dat zich richt tot het publiek achter het beeld, en dan adresseert hij zich aan het doek zelf. Wanneer het publiek wegvalt richt men zich tot het doek, en het doek staat voor *la peinture* zelf: *la peinture* als mythische instantie, zoals *l'écriture* voor Blanchot de mythische instantie is waartoe men zich al schrijvend verhoudt. *La peinture* staat voor het geheel van conventies dat de schilder toelaat om te schilderen. Wat betekent het om zich tot een conventie te richten? Vermits elke conventie een gemeenschappelijkheid en traditie vooronderstelt, richt de

kunstenaar zich in het doek tot een 'nous' of een 'wij' dat, doordat het geadresseerd wordt, een 'vous' wordt. De kunstenaar richt zich tot het doek/vous, hij raakt het doek aan, hij toucheert het doek. Deze geste om zich, zo, lichamelijk, tot het doek te verhouden, resulteert – onder andere – in het monochroom.

BV: Ook radicaal 'abstracte' kunst richt zich tot de beschouwer. Hoe kan u Greenbergs *flatness* betrekken op Frieds notie van *facingness*?

TDD: Het feit dat de figuur-diepteverhouding afwezig blijft, en niets in een beeldruimte terugwijkt, geeft de monochromie een frontaliteit en een presentie: de *flatness* waarnaar de abstractie voor Greenberg zoekt, houdt – met de term van Michael Fried – *facingness* in. Het monochroom, meen ik, richt zich ook tot de toeschouwer, het adresseert zich aan de toeschouwer. In *Absorption and Theatricality* maakt Fried het onderscheid tussen een – eerder aristocratisch gecodeerde – beeldtraditie die Diderot voorstaat, waarin de figuur niet lijkt te beseffen dat er een beeldvlak en een toeschouwer is, en een meer theatrale – meer vulgaire – traditie, waarin het beeld zich expliciet naar de toeschouwer keert. Fried wil zelf niet ingaan op de sociale achtergronden of implicaties van die 'absorption'. Maar hij heeft wel een heel boek geschreven om te begrijpen hoe Manet tegelijk een groot schilder is en zich toch tot zijn publiek richt zonder dat zijn beelden – in de slechte zin van het woord – theatraal worden. Ikzelf vind niets uit, ik breng gewoon Fried en Greenberg samen, en ik begrijp de zogenaamde *flatness* van de abstractie als een vorm van *facingness*: het radicaal abstracte vlakke werk toont zich aan de beschouwer en stelt hem zo tegenwoordig. Maar op deze stellingen en argumenten moet ik terugkomen in een volgend boek waaraan ik nu werk.

BV: *Het adresseren van het doek door de kunstenaar heeft de vorm van het aanraken of van de toets. De penseeltoets of 'la touche', tot de laatste toets die het werk voltooit, maakt kunst tot een zaak van 'toucher'. Het werk richt zich vervolgens, essentieel, tot de toeschouwer, en wil de toeschouwer raken. De vierde voorwaarde die de readymade onthult is het 'toucher-être touché': het esthetische oordeel is begrepen in, en wordt steeds voorondersteld in het omgaan met kunst?*

TDD: Voor het verhelderen van het adresseren van de kunst – en ik kan daar wat romantisch in lijken, ik moet dat nog verder uitwerken – gebruik ik het vocabularium dat op de grens zit van de erotiek en de ethiek: het vocabularium van het *getoucheerd* zijn, van het raken en het geraakt of geroerd worden. Kunst is, zoals de erotiek, een zaak van raken en geraakt worden. De erotiek gaat toch niet zomaar over het produceren van aangename gewaarwordingen – ook al weet iedereen wel hoe het is de liefde te bedrijven zonder te beminnen – maar over het adresseren aan een lichaam. En het lichaam begrijpt dat; wanneer het lichaam aangesproken wordt, gaat het spreken, de lichamen worden vlees in de diepe zin van het woord. Ze incarneren. Het geraakt zijn is meer dan een noodzakelijke metafoor, ik zou bijna zeggen dat het geen metafoor is – de grond van de metafoor is niet metaforisch.

BV: *Wanneer dit geraakt zijn het eindpunt is van een reflectie over de kunst, en het esthetische oordeel of het roeren en geraakt worden, de basis is van het omgaan met kunst, en men trekt daarmee naar het museum, vindt men daar dan niet vele beelden of vele soorten kunst, die daarmee niet beschreven of begrepen kunnen worden?*

TDD: Dat is waar. Maar die kunst is niet aanwezig in de tentoonstelling.

BV: *De gedachte dat niet enkel genres zoals het portret bijvoorbeeld, maar ook het abstracte beeld en zelfs de readymade de beschouwer adresseren en tegenwoordig stellen, en de beschouwer willen raken, gaat lijnrecht in tegen de verspreide stelling dat het principe en de essentie van het modernisme één of andere vorm van negativiteit is. Kunst is: kritiek, weigering, verschil of uitstel, afwezigheid, zwijgen. De gedachte dat een (modern) kunstwerk essentieel negatief geladen is...*

TDD: ...is vals. Ze is vals alhoewel ik ze in veel geschriften of uitspraken van kunstenaars terugvind. Let wel: veel kunstenaars en ook critici spreken wel met negatieve termen, maar

gebruiken die woorden eigenlijk met positieve connotaties, en positief geladen. Ook recente woorden, zoals *l'abject* of *l'informe* en dergelijke. Er zit in de kunst veel schijnbare negativiteit. Maar die negativiteit, de *flatness* bijvoorbeeld, die de pure afwezigheid van diepte lijkt te zijn, kan zich vijftien jaar later anders tonen. Of neem bijvoorbeeld het werk van Bruce Nauman in de tentoonstelling. Men kan dat werk zeer cynisch vinden en in het geheel niet ontroerend, maar men kan er ook om glimlachen; en ook humor is een vorm van geroerd worden. Het werk kan bijvoorbeeld doen denken aan Kierkegaard, aan diens *Dagboek van een verleider*, aan humor als een weg naar spirituele groei enzovoort. Nauman is in mijn ogen trouwens een tragisch kunstenaar, en absoluut geen cynicus. Al zijn werken over geweld en zo, ze gaan over het leven, over het werkelijke leven. Greenberg heeft eens gezegd: ik ken geen cynische kunstenaar. Ik heb daar veel over nagedacht. Is het waar? Misschien is het waar, ik weet het niet. Het hangt er natuurlijk van af wat we cynisme noemen. Maar ik geloof dat, meer dan het cynisme, het nihilisme de 20ste eeuw bedreigd heeft. Ik versta onder een cynische kunstenaar een artiest die van het publiek minder eist dan van zichzelf. Kitsch bijvoorbeeld is cynisch. Een kitschkunstenaar is iemand die zijn eigen smaak verraadt om een pact met het publiek te sluiten, terwijl hij dat pact vervolgens onmiddellijk verbreekt. Conceptuele kunst die strategisch wordt en zich opsluit in de kunstinstituut kan onbewust cynisch worden. Dat heb je met de school van de zogenaamde institutionele kritiek. Neem bijvoorbeeld die Amerikaanse kunstenaar Andrea Fraser, die zich voordeed als een museumgids en de mensen rondleidde met fake-verhalen en parodieën van dat soort van licht vervelende kunstcommentaren. Ze nam de mensen mee in de toiletten om daar kunst te tonen, en ze in verwarring te brengen tot ze boos werden – en zij daar blij mee was. Ik vind dat onverdraaglijk, en een belediging van het publiek. En haar hele ding was helemaal niet institutioneel kritisch, want ze deed dat met medeweten en op uitnodiging van het museum! Dat is kunst als strategie. Dat cynisme, dat misschien onbewuste cynisme, ik verdraag dat niet meer. Maar ik heb wat hoop gekregen nu ik sedert zo'n tien jaar zie dat ook veel jonge artiesten dat soort kunst vervelend vinden. Ze zijn met andere dingen bezig, ze willen in de wereld zijn, in het sociale, in de media of de nieuwe technologieën. Ze weten wellicht niet altijd goed wat ze doen of wat ze willen, maar dat doet er nu even niet toe. Het is in elk geval toch iets anders dan zich de hele tijd bezighouden met strategieën om de kunstwereld binnen te komen of er zich staande te houden. Het spelen met de tautologie van de kunst is niet interessant meer.

BV: *Een cynische kunstenaar is dus moeilijk voorstelbaar, maar wat met cynische toeschouwers?*

TDD: Die bestaan wellicht wel, maar ze gelden voor mij niet. Waarom zich met kunst bezighouden, als men cynisch is? Ik heb daar geen antwoord op, ik tenminste zie hier in de tentoonstelling geen cynische toeschouwers. Wel mensen die boos worden omdat ze een andere smaak hebben, maar dat is geen cynisme.

BV: *Heeft u niet eerder een ander soort van kritiek te verwachten op het boek en de tentoonstelling, namelijk van diegenen die er van uitgaan dat de moderne kunst vertrekt van een negatief moment, en dat ze dat kritische gehalte moet ontwikkelen?*

TDD: Ja. Maar hier moeten we een onderscheid maken. Er is een soort van journalistieke negativiteit die simpelweg geestelijke luiheid is. Men herhaalt steeds maar negatieve termen alsof het positieve waarden zijn: men zegt dat de kunstenaar breekt met de traditie of dat hij antikunst maakt, enzovoort. Dat soort van negatieve uitspraken is zo gemakkelijk geworden, ze gelden ondertussen als een soort van compliment voor kunstenaars die precies zo negatief doen als van hen verwacht wordt. Laten we het daar niet over hebben. Wanneer we de negativiteit inhoud moeten geven, komen we eerst terecht bij Hegel. Bij Hegel roept elke negatie haar eigen *Aufhebung* op, en dus een nieuwe positiviteit waarin ze wordt opgenomen: de negativiteit drijft de geschiedenis aan in een utopisch perspectief. Adorno daarentegen beoefent een radicale utopiekritiek, die onophefbaar negatief is: de utopiekritiek is zelf de laatste utopie. Ik persoonlijk vind dat zoiets, vandaag, uiteindelijk naar wanhoop voert. Dat blijft vastzitten in wanhoop! Het discours van het einde van de kunst is nihilistisch geworden. Mijn strategie bestaat erin om rond de ideologische utopiekritiek heen te lopen. Ik wil de

kunstwerken losmaken van de ideologieën die deze werken zijn gaan rechtvaardigen of funderen, en ik wil een geschiedenis van het modernisme maken zonder radicale eindes of beginpunten. Zelf wil ik de zaak opnemen vanuit het punt: kunst richt zich tot anderen. Zich tot de andere richten: wat gebeurt er dan? Altijd die retoriek van het eerste of het laatste kunstwerk! De kunst is niet gestopt na de readymade of de monochromie. Veel kunstenaars en critici hebben zich gevoed met die apocalyptische fantasma's, die niet bevrijdend maar beperkend zijn. Maar daarom hebben ze nog geen gelijk.

De tentoonstelling *Kijk, 100 jaar hedendaagse kunst* (curator Thierry de Duve) loopt nog tot 28 januari 2001 in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel, Ravensteinstraat 23, Brussel (02/507.84.66). De catalogus verscheen bij Ludion, Muinkkaai 42, 9000 Gent (09/233.48.16).